

как считает В. Кантор<sup>7</sup>, здесь не произошло скатывания на уровень мещанских понятий и представлений, хотя А. Скабичевский изучал все многообразие голосов и суждений. Но, опираясь на классические критические традиции, осмысляя рядовое суждение в системе собственных представлений, он как бы возвращал читателю его же суждение, но в окультуренном, концептуальном варианте<sup>8</sup>. Доверчивое отношение к голосу массы, требованиям жизни приводит к тому, что Скабичевский оказывается более готовым, чем другие критики, даже значительно талантливее его (Н. К. Михайловский или П. Ткачев), но идеологически запрограммированные, объективно оценить современный ему литературный процесс. «Читательский» подход способствовал большей мобильности, гибкости и диалектичности его литературно-критических оценок, что позволило понять такие новаторские явления в литературе, как Г. Успенский, А. Чехов, Д. Мамин-Сибиряк, натурализм и др., так именно глубоко, как, может быть, это не было дано никакому другому критику его времени. Это же обстоятельство вывело А. Скабичевского и на проблему творческого пересмотра некоторых теоретических и историко-литературных идей «учителей», эстетики и критики революционеров-демократов.

**Л. Н. КОРОЛЕВА-БОЛТОВСКАЯ**  
Ленинградский пединститут им. А. И. Герцена

## **К ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМЫ** **(Концепция трагического в «Андромахе»** **Еврипида, Расина, Катенина)**

Искусство как явление жизни подчиняется всеобъемлющим законам развития, демонстрируя качественные изменения, происходящие в человеческом сознании. История европейской драмы особенно в этом смысле показательна, ибо она, как «высший род поэзии», явилась в пору кульминационной зрелости древнего антич-

---

<sup>7</sup> Кантор В. К. Безыдеальная эстетика // Вопр. лит. 1986. № 3. Скабичевского-критика сформировали традиции Белинского, шестидесятников, «Отечественные записки» Салтыкова-Щедрина, где он работает в 70-е гг. и выступает с программными статьями типа «Чего нужно добиваться реальному поэту» и др. Оставшись верным этим традициям до конца своих дней, Скабичевский вместе с тем осознает принципиальную новизну общественных и литературных условий, в которых приходится работать критику в 80-е гг., что приводит его к пересмотру метода литературно-критической работы, но не основополагающих принципов.

<sup>8</sup> Об этом см.: Житкова Л. Н. Эстетические основы критики Скабичевского. // Русская литература 1870—1890 годов: Эстетика и метод. Свердловск, 1987.

ного общества и вобрала в себя то предельное напряжение целостного единства, которое уже подтачивается внутренними противоречиями и готово перейти в иное жизненное состояние.

Классическая античная трагедия была формой выражения общественного сознания, его мировоззренческих основ. В ее художественной структуре был отражен строй и порядок древнегреческой жизни, философски и метафорически обобщенной. Твердые законы трагического искусства, формулировавшие закономерности общественного и человеческого развития, были, в свою очередь, отражением незыблемых и совершенных законов самой природы. Космос как абсолют, как естественный миропорядок служил для античного человека мерилom, по которому должно выстраивать собственный микрокосмос, земной, малый. Поэтому содержанием классического древнегреческого искусства всегда были сущностные силы жизни, сам ход мировой необходимости, проявляющийся в исторически складывающихся судьбах человеческих родов и обществ. Человек же с его индивидуальным миром как часть природного космоса включался в единое органическое целое.

Но абсолютная гармония между единичным и общим существовала только на уровне эпического, родового мировосприятия. К VII в. до н. э., в эпоху формирования рабовладельческого государства когда-то монолитное, основанное на мифологическом сознании единство распалось, что и было тут же зафиксировано лирикой как новым родом поэзии, воплощавшим стихию личностного начала. Через два века только что оформившаяся драма застала уже разделенный мир, пронизанный духом противоречия. Поэтому основанием трагического конфликта в классической античной трагедии является столкновение индивидуальной человеческой воли с объективной силой необходимости. «Сущность трагедии — по словам В. Ф. Шеллинга, — заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного»<sup>1</sup>. Конфликт, таким образом, захватывает основы бытия, и разрешение его призвано восстановить нарушенный порядок жизни, извечную гармонию. «Истинным содержанием трагедии, — по Г. В. Гегелю, — являются вечные нравственные силы (...). И драма каким угодно способом должна представлять нам живое проявление необходимости, покоящейся в самой себе и разрешающей всякую борьбу и противоречие». «Эта цель, суть всего дела, выше широты индивидуальных особенностей (...)»<sup>2</sup>. Для классического греческого искусства «никогда индивид как таковой не мог быть всеобщей нормой», так как «чистая греческая сущность — дух целого»<sup>3</sup>. И разрешение

<sup>1</sup> Шеллинг В. Ф. *Философия искусства*. М., 1966. С. 400.

<sup>2</sup> Гегель Г. В. *Эстетика*: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 542—543.

<sup>3</sup> Шлегель Ф. В. *Эстетика. Философия. Критика*: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 176—177.

трагического конфликта осуществлялось через примирение героя с судьбой, когда он, ослепленный «своим неведением и сознанием невинности»<sup>4</sup>, пройдя через муку трагического познания, добровольно подчинялся силе божественного предопределения. Такова была драматургическая традиция, определившая творчество Эсхила и Софокла.

С именем Еврипида связан новый этап в развитии античной трагедии, изменившей свой облик в согласии с теми переменами, которые произошли в общественном сознании. Во второй половине V в. до н. э. под напором частнособственнической рабовладельческой инициативы разрушаются прежние полисные отношения и начинают смещаться мировоззренческие основы древнегреческого общества. В трагедиях Еврипида представлена личность, уже изъятая «из родовых и общегражданских связей, с него начинается проза **«отдельного человека»**»<sup>5</sup>. Из трагедий Еврипида уходит традиционная соотнесенность действий героя с высшими божественными законами, воплощавшими этику родового целого, подчинявшими жизнь каждого отдельного человека общепринятым нормам. Незыблемые доселе основы мира пошатнулись. Действия еврипидовских героев в большей степени подчинены их собственной воле, жизненные обстоятельства связаны уже не столько с мировой закономерностью, сколько со всякого рода случайностями, которые заставляют уподоблять «жребии смертных» спицам быстрых колес.

Еврипидовский герой, лишенный «могучей неба» поддержки, оставленный на самого себя, опирающийся на свои несовершенные человеческие силы, впадает во власть аффектированных страстей и становится жертвой своей собственной одержимости. В силу этого меняется и характер трагического конфликта. «Новый момент, внесенный Еврипидом в классическую традицию, состоит в том, что неразрешимое противоречие становится внутренним противоречием трагического героя, принимает характер борьбы различных страстей (...). Это уже не слитный высший порядок стихий и событий, действий и воздаяний за них, олицетворяемый роком»<sup>6</sup>. Но существенно видоизменив классическую драму, последний из афинских трагиков не разрушил ее концептуальных основ, так как его сознание определялось античным типом культуры, мифологическим в своих истоках. Он мог позволить себе ироническую насмешку над богами, но действия героев продолжали определяться мифологическими ситуациями, хотя и размытыми психологическими мотивировками. Как результат нововведений, трагедия

---

<sup>4</sup> Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. М., 1985. С. 27.

<sup>5</sup> Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 99.

<sup>6</sup> Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. С. 31.

Еврипида лишилась традиционной для античного драматического искусства категории героического. Действующие лица еврипидовских трагедий, страдающие от мучительных внутренних противоречий, не могли свободно и достойно, как герои Эсхила и Софокла, примириться с божественной волей. Разрешение трагического конфликта у Еврипида не сопровождается очищением, не вызывает священного «ужаса и сострадания», так как вмешательство богов воспринимается уже как насилие, разбивающее человеческие сердца. Частный, бытовой человек Еврипида не потрясал больше высотой своего духа, а вызывал сочувствие «просто зрелищем физических бедствий»<sup>7</sup>.

Все это в полной мере относится и к трагедии Еврипида «Андромаха», которую уже древние комментаторы относили к «числу второстепенных», основывая свое суждение на том, что герои ее, несмотря на принадлежность к доблестным царским родам, ведут себя далеко не царственно, их поступки и слова лишены достоинства: «строить драму на подозрениях и упреках ревнивых женщин казалось делом скорее комедии, чем трагедии». И. Ф. Анненский, лучший переводчик и истолкователь Еврипида, вынужден с этим мнением согласиться: «Да, конечно: трагедия нас мало захватывает. Все характеры затянулись безнадежной тиной мещанства»<sup>8</sup>. В трагедии властвует психологический детерминизм, ограниченный рамками бытовых норм. Героини, Андромаха и Гермiona, рабыня и царица, оспаривают друг у друга привязанность Неоптолема, пуская в ход логику доказательств, обвинения и защиты, и не упускают возможности побольнее уязвить друг друга, сводя личные счеты. А в тех сценах, где вступает в действие логика судьбы, возникает трагическая ситуация, но окрашивается она в еврипидовские тона. Престарелый Пелей, утратив во время троянской войны сына Ахилла, лишается и внука Неоптолема, которого преследует гнев Аполлона. Но появившаяся, как всегда внезапно, богиня Фетида утешает старца обещанием славы для рода Эакидов и божественных привилегий для него самого. Введение второй сюжетной линии совершенно вытесняет главную героиню, которая на сцене больше не появляется.

В дальнейшем европейская драма развивается в русле, указанном ей Еврипидом, и находит высшее художественное воплощение в эпоху Ранессанса. В шекспировской трагедии, наиболее ярко воплотившей внутренние устремления нового, не античного типа культуры, действие выстраивается вокруг автономной личности, обладающей полной свободой воли. Такая структура шекспиров-

---

<sup>7</sup> Шлегель А. В. Чтения о драматической литературе в искусстве // Литературная теория немецкого романтизма. С. 321.

<sup>8</sup> Театр Еврипида. М., 1916. Т. 1. С. 117.

ской драмы порождена гуманистическим, антропоцентристским пафосом ренессансного мировосприятия. Нельзя утверждать, что возрожденческий гуманизм упразднил полностью сверхличное начало из философской и эстетической практики своего времени. Но сверхличное начало перестало быть абсолютом в культурном сознании европейского человечества: абсолютизированная человеческая личность уже начала свое успешное с ним соперничество. Все это наглядно демонстрируется в новом, шекспировском типе трагедии.

Категория античного рока, воплощавшая объективные законы природного космоса, в эпоху Шекспира сменилась представлением о поступательном ходе исторического процесса. История, историческое время во многом определяет смысл происходящих в трагедии событий. Но, с другой стороны, содержание этих событий соотносено с действиями героя, которому дано право самому делать свободный выбор в предлагаемой жизненной ситуации. «Художник иной, не языческой эпохи, Шекспир взглянул на человеческую судьбу не как на колесо, приводимое в движение только извне, по воле Рока, а изнутри человека»<sup>9</sup>. Но шекспировский герой, всегда застигнутый глобальной кризисной ситуацией, находится в состоянии глубокой конфронтации с миром и людьми, его одолевают мощные эгоистические страсти, и он должен предельно напрягать свои силы, чтобы противостоять напору противоборствующих стихий, находящихся как вовне, так и внутри него самого, в его собственной природе. «Именно «со стороны» этих природных страстей, сквозь их мутное и искривленное стекло, Шекспир вынужден смотреть на отношения человека с Истиной»<sup>10</sup>. Поэтому «история у Шекспира предстает в облике ограниченного конкретными человеческими судьбами исторического события (...)»<sup>11</sup>. «Трагическая история не происходит уже со всем космосом (...) она локализована»<sup>12</sup>. В целом же трагедия Шекспира не утрачивает тот принцип построения трагического конфликта, который был свойственен классической античной трагедии; основу его составляют «вертикальные» отношения земного, человеческого и надличностного, объективного начал бытия.

XVII в. создает совершенно особый тип классической драмы, предлагая принципиально иную форму драматического конфликта, не трагического в своей основе. Как известно, определяющее влияние на формирование эстетической платформы классицизма оказала философия Декарта, которая дала идейно-теоретическое обо-

<sup>9</sup> Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1987. С. 283.

<sup>10</sup> Там же. С. 303.

<sup>11</sup> Там же. С. 284.

<sup>12</sup> Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. С. 48.

снование мировоззренческого переворота, произошедшего в европейском общественном сознании послеренессансной эпохи. «Ренессанс и Реформация изменили средневековую картину мира, подготовили нового человека и новое отношение к природе»<sup>13</sup>. Центральное место в новой философии стала занимать категория самосознания как явление, чуждое античности и рожденное христианской цивилизацией. Декартово «Мыслю, следовательно, существую» стало формулой, выражающей сущность самосознания. «Под словом «мышление», — объяснял Декарт, — я разумею все то, что происходит в нас (...) и поэтому не только понимать, желать, воображать, но также чувствовать означает то же самое, что мыслить»<sup>14</sup>. Таким образом, в основу философии нового времени Декарт «положил не просто принцип мышления как объективного процесса, каким был античный Логос, а именно субъективно переживаемый и осознаваемый процесс мышления, такой, от которого невозможно отделить мыслящего»<sup>15</sup>. И если в философской системе Декарта «само сознание еще не замкнуто на себе», то тенденция к его автономии дает о себе знать очень отчетливо. Это выражается прежде всего в том, что, согласно логике Декарта, «существование всякой реальности, даже той, что реальнее сознания, должно быть засвидетельствовано с помощью сознания»<sup>16</sup>. И если к этому добавить еще одно убеждение науки XVII—XVIII вв. — убеждение в том, что все природные явления полностью подчинены механическим законам, то перед нами предстанет та картина мира, в согласии с которой французская классическая драма конструирует свой художественный мир.

При абсолютной ориентации французского классицизма на античное искусство трудно найти художественные явления, внутренне более чуждые. Французская драма перенимает прежде всего каноническую трагедийную форму, мифологическую сюжетную схему, доведя ее до крайних пределов формализации, до «формулы формы». А. Шлегель: «(...) французы пытались построить свою трагедию в согласии со строгой идеей, но вместо этого они усвоили лишь абстрактное понятие»<sup>17</sup>. Абстрактное, логическое понятие как продукт самоопределяющегося разума становится движущей силой сценического действия, которое разворачивается вокруг человека как главного и единственного центра мироздания. Французское искусство XVII в. захвачено проблемой человеческого «я», как и художественно-философская мысль эпохи Возрождения. Только

<sup>13</sup> Гайденко П. П. Эволюция понятия науки (XVII—XVIII вв.). М., 1987.

С. 8.

<sup>14</sup> Декарт. Избранные произведения. М., 1950. С. 429.

<sup>15</sup> Гайденко П. П. Эволюция понятия науки (XVII—XVIII вв.). С. 145.

<sup>16</sup> Там же. С. 148.

<sup>17</sup> Шлегель А. В. Чтения о драматической литературе и искусстве. С. 252.

раньше ставка делалась на универсальные способности человеческой природы, теперь же человек характеризуется как существо прежде всего разумное и трактуется с разумной, абстрактной точки зрения. Классицистическая драма занята не столько человеком как таковым, сколько раскрытием «определенного противоречия между идеалом и данным частным явлением, между нормой и отступлением от нее»<sup>18</sup>. Причем объективной мерой идеального является опять-таки субъективный разум — рациональное, подверженное рефлексии должное. Мир классицистической трагедии, таким образом, выстраивается по механическому принципу причинно-следственных отношений. «Они знают математическую логику, а не логику судьбы (...). Идея судьбы преодолена; есть только механические и физиологические зависимости»<sup>19</sup>, — скажет философ XX в. о современных ему драматургах, но все это можно отнести и к XVII в. с той поправкой, которую требует эта рациональная культура. «Вертикальная» ось классического трагического конфликта переводится в «горизонтальный» межличностный план. Трагический конфликт заменяется дискуссией о внутренней природе человеческого «я», сводящейся к «роковой антинорме разума и чувства». «Крайне ограниченной оказалась классицистская концепция трагического (...), — пишет М. Ф. Овсянников. — Сам исторический конфликт трактуется адептами доктрины классицизма с метафизически-идеалистических позиций. Сущность трагической коллизии состоит, согласно их догме, в столкновении чувства и долга. Г. В. Гегель в «Феноменологии духа» совершенно справедливо заметил, что «чувство можно представить также в виде долга, и тогда возникает конфликт между противоположными этическими оправданными тенденциями»<sup>20</sup>. Еще А. С. Пушкин в свойственной ему афористической манере заметил: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческой»<sup>21</sup>.

«Андромаха» (1667) Расина и является такой драмой страстей, но облеченной в свойственную искусству классицизма «морально-риторическую форму»<sup>22</sup>. Центральной фигурой драмы стала не движимая материнским чувством долга Андромаха, а страстно любящая Гермiona. Яркостью и интенсивностью своих переживаний она затмила главную героиню, в большей степени отвечающую тем требованиям, которые предъявлялись трагическим искусством

<sup>18</sup> Родина Т. Русское театральное искусство в начале XIX в. М., 1961. С. 65.

<sup>19</sup> Шпенглер О. Причинность и судьба: Закат Европы. Пг., 1923. Т. 1. С. 152—153.

<sup>20</sup> Цит. по: Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978. С. 80—81.

<sup>21</sup> А. С. Пушкин — критик. М., 1978. С. 285.

<sup>22</sup> См.: Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988.

к героическому лицу. «Я вижу только одно основание, на котором покоится уважение к себе, — писал Декарт. — Свободное решение и власть над нашими собственными желаниями (...) уподобляет нас, до известной степени, богу»<sup>23</sup>. Но усложненную по сравнению с еврипидовской версией интригу ведет именно Гермiona, «в данном случае рабыня одной-единственной страсти, эротической», и эта страсть несет ей «душевное опустошение, горе и отчаяние». «Животный инстинкт, душевная болезнь — называйте как хотите — являются в этой трагедии воплощением судьбы»<sup>24</sup>, — к такому выводу приходит современный западный исследователь Э. Бентли. Доведенный «до крайних пределов культ чувств и страстей» видит в расиновской драме и Э. Ауэрбах, правда, страстей классицистических, сопровождающихся жестким самоанализом и в целом подчиненных «категорическому морализму»<sup>25</sup>.

Русский вариант «Андромахи», принадлежащий перу П. А. Катенина, увидел свет в 1827 г., через 160 лет после расиновской премьеры. Это была едва ли не последняя русская трагедия, написанная в том высоком стиле, в том жанре, которые были заимствованы русским искусством у французского классицизма. Итоговое значение своего любимого детища осознавал и сам Катенин: «(...) смело можно сказать, что она даже стихами заключает в себе более хорошего и лучше, с меньшими пороками, нежели ее предшественницы, а после ни одной не появилось», — писал он Н. И. Бахтину в 1828 г.<sup>26</sup> А. С. Пушкин о Катенине: «Он опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит XVIII столетию»<sup>27</sup>. А. С. Пушкин же дал и самую высокую оценку «Андромахе», отнес ее к лучшим произведениям русской Мельпомены «по силе истинных чувств, по духу истинно-трагическому»<sup>28</sup>.

В этой драме как бы скрестились разнородные культурные традиции, дав оригинальный национально-самобытный творческий сплав. П. А. Катенин называл себя «ревностным почитателем древних» и особенно ценил Эсхила и Софокла, об Еврипиде же отзывался крайне отрицательно, относя его к «литературным раскольникам». Еще одним его пристрастием было творчество Корнеля и Расина, их он много и успешно переводил. А вот что П. А. Катенин не любил, так это западный романтизм, который, из желания понравиться современникам, угрожал «чувственным наклонностям и временным прихотям за счет непременных правил искусства, истины, простоты и приличия»<sup>29</sup>. Одно из писем к

<sup>23</sup> Декарт Р. Избранные произведения. С. 671.

<sup>24</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 252—253.

<sup>25</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 394, 395.

<sup>26</sup> Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 279.

<sup>27</sup> А. С. Пушкин — критик. С. 20.

<sup>28</sup> Там же. С. 286.

<sup>29</sup> Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 65.



А. С. Пушкину он подписал: «неромантик Павел Катенин»<sup>30</sup>. Но избежать влияния романтизма он не мог и охотно вводил в свои произведения элементы романтической эстетики, только понятия и освоенные им не с точки зрения воинствующего индивидуализма, а в духе декабристских идеалов народности и национального своеобразия.

Итак, «воинствующий апостол натуры и простоты»<sup>31</sup>, следуя почитаемому Софоклу, освобождает мифологический сюжет от еврипидовско-расиновской любовной интриги. Он убирает из числа действующих лиц Гермionу, а значит и мотив ревнивого и мелкого соперничества. В античном классическом искусстве любовь редко становилась предметом изображения в высоких жанрах, только Еврипид стал уделять ей преимущественное внимание. П. А. Катенин считал трагедию жанром «важным и редким», обладающим «внутренним достоинством» и героическим благородством. Поэтому, переводя Корнеля, он позволял себе править текст, исключая из трагедий любовные сцены и диалоги, противоречащие, по его мнению, мужественному характеру корнелевской драматургии. И свою трагедию он стремится приблизить к героическому античному образу. Для этого само действие он из дворца переносит в стены горящей Трои, а у французских классицистов заимствует поэтический размер и строгость формы.

И драматургический конфликт П. А. Катенин пытается наполнить истинно трагическим содержанием. «Противоположность характеров, — писал Пушкин, — вовсе не искусство — но пошлая пружина французских трагедий»<sup>32</sup>. Андромаха в драме Катенина вступает в тягостную борьбу с Пирром, отстаивая жизнь сына и свое гражданское и человеческое достоинство. П. А. Катенин облек эту борьбу в напряженную психологическую форму, придав чувствам Андромахи испуганно-романтическую интонацию. И для того, чтобы сообщить конфликту, уже получившему героический ореол, трагическую глубину, он вводит в драматическое повествование античную тему божественной предопределенности, тему рока. Бунтующая Андромаха смиряется перед волей богов, покорно принимая свою участь. Но в этой покорности нет убедительности «просветленного трагизма» (И. Ф. Анненский), так как античная логика рока переносится в драму, выстроенную по иным художественным и психологическим законам. Античные философско-эстетические категории не наполнились в данном случае содержанием, оставшись классицистически абстрактными. И несомненно, правы современные исследователи творчества П. А. Катенина, когда пи-

<sup>30</sup> Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 267.

<sup>31</sup> Фризман Л. Г. Парадокс Катенина // П. А. Катенин: Размышления и разборы. С. 43.

<sup>32</sup> А. С. Пушкин — критик. С. 156.

шут о том, что в его «Андромахе» «разрабатывается классицистический конфликт, осложненный античным мотивом предопределенности»<sup>33</sup> и что «драма его все же оставалась нравственной, а не исторической по своему содержанию»<sup>34</sup>.

А. С. Пушкин завершил свой высокий отзыв о трагедии П. А. Катенина замечанием: «Андромаха» (...) не разбудила однако ж ото сна сцену, опустелую после Семеновой»<sup>35</sup>. Сам поэт в «Борисе Годунове» предложил иной, совершенно новый тип русской драмы. Но П. А. Катенин оценить этого творения не смог, о чем с грустной откровенностью поведал своему корреспонденту в 1831 г.: «Не знаю, что думать не только о «Годунове», но даже о самом себе. Или в моем организме какой-то недостаток скрывает от меня красоты «Годунова», или же вся стихом и прозой пишущая братия ошибается»<sup>36</sup>. Время вносило свои изменения как в исторически формирующееся сознание, так и в те художественные формы, которые это сознание отражают.

**Н. В. ТИШУНИНА**

Ленинградский пединститут им. А. И. Герцена

## **ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ ДЖОНА РЕСКИНА И ПРЕРАФАЭЛИТОВ**

Английская эстетическая мысль середины XIX в. имеет ярко выраженную специфическую особенность: «Нигде в Европе размышления об искусстве не были столь тесно связаны с оценкой положения духовной культуры в условиях буржуазного развития, как в Англии. (...) Все сколько-нибудь интересное и значительное в духовной жизни английского общества рождается из духа оппозиции к торжествующей буржуазии»<sup>1</sup>. При внимательном анализе английской эстетики второй половины XIX в. становится очевидным, что многие ее положения возникают в русле общеэстетического движения, захватившего Западную Европу этого времени.

Когда в 1875 г. Генрик Ибсен написал свое знаменитое «Письмо в стихах», адресованное Георгу Брандесу, то многие художники увидели в нем символическое выражение духовного настроения вре-

<sup>33</sup> **Архипова А. В.** Драматургия декабристов // История русской драматургии XVII — первой половины XIX в. Л., 1982. С. 246.

<sup>34</sup> **Родина Т.** Русское театральное искусство в начале XIX в. С. 189.

<sup>35</sup> А. С. Пушкин — критик. С. 286.

<sup>36</sup> **Катенин П. А.** Размышления и разборы. С. 310.

<sup>1</sup> **Аникст А. А.** Английская эстетика 1830—1860 гг. // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 814—815.